



filigrane

Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.

Filigrane se consacre à la musique considérée comme un champ de forces où s'élabore le sens, une activité métaphorique où l'homme emploie ses facultés à construire tant le monde que lui-même. Les sciences humaines y croisent donc naturellement la singularité de l'art. Filigrane souhaite aborder sans esquisse les thèmes difficiles et épineux (politiques, sociaux, spirituels et intellectuels...) que rencontre la musique et, de ce fait, associe à ses réflexions des chercheurs de toutes disciplines aussi bien que des artistes.

- [accueil](#) >
- [Numéros de la revue](#) >
- [Deleuze et la musique](#) >

La formule de la ritournelle

Silvio Ferraz
janvier 2012

[Résumé](#) | [Plan](#) | [Texte](#) | [Notes](#) | [Citation](#) | [Auteur](#) | [a](#) | [A](#)

Résumés

[Français](#) [English](#)

Résumé

C'est dans leur livre *Mille Plateaux* que Deleuze et Guattari définissent la notion de ritournelle en décrivant chaque étape de sa constitution. Dans leur description, les auteurs partent de la définition de quelle seraient les composantes d'un territoire, pour, peu à peu, construire cette « machine de production de différences », dont le principal moteur est l'automatisation des composantes et de leurs intermodulations. Ils décrivent ainsi ce parcours qui va de « l'agencement de moyens », passe par la définition du territoire et finalement à l'ouverture de ce territoire dans un jeu qu'ils appellent « contrepoint territorial ». Un important aspect de cette machine est qu'elle n'est pas déterminée par les objets (matières et formes) mais par la régularité et le rythme qui composent leurs moyens et codes. À sa définition Deleuze et Guattari dépassent la compréhension musicale du terme ritournelle (par habitude circonscrit à la notion de répétition comme réitération d'objet), pour mettre en relief le mécanisme d'intermodulation entre matière encore non formée et fragments de matière formée. En croyant à l'importance de cette définition comme outil compositionnel et analytique, cet article propose une formalisation symbolique du concept de ritournelle, avec l'objectif de le rendre opérationnel pour la composition et l'analyse musicale. Et c'est dans le sens de l'idée de « répétition du différent », telle que Deleuze la propose dans son livre *Différence et Répétition*, que cette formulation prend la notion de modulation comme élément premier pour la ritournelle.

Abstract

In his book *Thousand Plateaux* Deleuze and Guattari defines the concept of "Ritournelle" by describing each stage of its constitution. In their description, the authors leave first the definition of which would be the components of a territory, and little by little build this "production machine tool of differences", whose main motor is the automation of the territories components and their inter-modulation. They thus describe this course which goes from "the layout of middle", passes by the definition of the territory and, finally, with the opening of this territory in a play which they call "territorial counterpoint". An important aspect of this machine is that it is not determined by objects (matters and forms), but by the periodicity and the rhythm which compose their middles and codes. With its definition Deleuze and Guattari exceed the comprehension musical of the "ritournelle" term (commonly circumscribed as repetition, a reiteration of object), to highlight the mechanism of inter-modulation between matter still not formed and the formed matter fragments. While believing in the importance of this definition like tool compositional and analytical, this article proposes a symbolic formalization symbolic of the concept

of the “ritournelle”, with the objective to make it operational for composition and musical analysis. And it is in the sense of the idea of “repetition of different”, such as it is Deleuze proposes it in his book *Différence Répétition*, than this formulation takes the concept of modulation like element first for “ritournelle” formalization.

Index

Plan

Ritournelle

Milieu, Rythme et Code

- 1
- 2
- 3

Texte intégral

III y a plusieurs points de contact entre la pensée philosophique de Gilles Deleuze et la musique, surtout celle du XX^e siècle. On peut même dire qu’une telle interface se repère dès ses premiers travaux en collaboration avec Félix Guattari, avec *Kafka pour une littérature mineure*, *Mille plateaux* et *Qu’est-ce que la philosophie ?* Dans ces écrits, nombreux sont les passages où figurent des noms et des idées qui se rapportent à la musique de compositeurs tels que Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Dieter Schnebel ou John Cage. On peut remarquer aussi les conférences et les cours que Gilles Deleuze dédie à l’étude du temps musical, tels que ceux présentés à l’Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM)¹. Il ne s’agit pas de simples références à quelques noms ou concept concernant la musique. Dans ces écrits, les stratégies de composition musicale proposées au XX^e siècle et les concepts formulés par des compositeurs participent à la constitution de nouveaux concepts, cette fois-ci philosophiques. C’est de cette manière que l’idée de « personnage », formulée par Olivier Messiaen dans son analyse du *Sacre du printemps* de Stravinsky s’autonomise dans un concept philosophique : les « personnages conceptuels ». De même quant à la notion de « temps lisse et temps strié », proposée par Pierre Boulez dans *Penser la musique aujourd’hui*, ou encore le concept de *visagété* qui se recouvre avec *Visaggio* de Luciano Berio. Dans ce sens, on remarque aussi la présence assez forte de John Cage dans le dernier chapitre de *Qu’est-ce que la philosophie ?* Chez Deleuze ce complexe de concepts, de formules compositionnelles, d’idées musicales etc., prolifère en un ensemble de concepts philosophiques, à la manière d’une mauvaise herbe².

2C’est aussi dans cette chaîne de croisements avec la musique que naît le concept de la ritournelle, en résonance avec la musique depuis le XVIII^e siècle et les chansons enfantines et populaires présentes chez Mozart, Schumann, Brahms et Moussorgski jusqu’aux rondes printanières chez Stravinsky. Avec Deleuze et Guattari la ritournelle devient donc un concept philosophique.

3On peut dire que la ritournelle traverse toute l’œuvre de Deleuze, dès ses premiers écrits : Deleuze lui-même écrit de petites ritournelles, comme une musique. Ses phrases sont cousues comme celui qui tisse un thème musical, une mélodie, une grande texture sonore, ou même un paysage sonore. Celles-ci ne correspondent pas à des ritournelles formelles, comme dans la musique traditionnelle (un grand thème qui revient à la répétition prévue par la forme musicale). Ce sont des micro et macro ritournelles, entremêlées, comme on les trouve, par exemple, chez Gherasin Luca, Beckett, Péguy³ ou les « phrases commentaires » proposées par Olivier Messiaen⁴. Deleuze réalise donc des petites ritournelles transitoires, comme si les mots pliaient l’écriture pour constituer des vortex de connexions libres.

4La ritournelle est ainsi une petite usine à machiner des différences, et l’on entend résonner l’idée de ce que Deleuze a dénommé la « répétition du différent »⁵. Le concept de Ritournelle reprend, d’une certaine manière, la formule de la répétition des *Lois de l’imitation* de Gabriel Tarde. Opérer la répétition du différent c’est, donc, en quelque sorte « imiter l’invention » : imiter l’invention en falsifiant l’invention, en imitant les forces non formées de l’invention, voilà le point toujours naissant d’une nouvelle invention. Néanmoins, il faut remarquer que dans la ritournelle, ce ne sont pas les matières formées qui reviennent, mais les forces qui mettent en connexion de simples transitoires, qui ne constituent pas encore des matières. Dans le mécanisme de la ritournelle, la répétition va toujours d’une matière non formée aux autres. Selon cette configuration, il est pratiquement impossible de trouver des relations du type héréditaires, hiérarchiques, parce que ce sont tout simplement des micro points dispersés, par contre ce que l’on trouve c’est une infestation de micro points. L’acte de la répétition est comparable à la prolifération de la mauvaise herbe.

5La répétition des matières non formées met en jeu l’idée que les choses se mettent en connexion par elles-mêmes, par ses forces, comme des relations non humaines propres aux choses en soi, pour reprendre ce que dit Deleuze à propos de Châtelet⁶. À cet égard, l’ensemble des procédés de grammatologie et des règles n’est qu’un mécanisme visant à limiter des relations toujours présentes. On a toujours cru à la nécessité d’une hiérarchie pour mettre les choses en connexion, mais la ritournelle nous apprend justement le contraire, la structuration n’est qu’une manière de limiter les connexions déjà existantes.

Ritournelle

6On sait que le terme de ritournelle vient de la musique et se réfère à des chants circulaires, au mouvement de va-et-vient sur un même thème, à l’idée de toujours retourner au commencement. Mais chez Deleuze et Guattari, la ritournelle passe au delà de la terminologie musicale. Autour de la ritournelle, Deleuze et Guattari mettent en jeu tout un cadre de concepts : le territoire, les lignes de fuites, les codes, les milieux et les rythmes. La ritournelle se fait comme une petite machine⁷.

7En tant que machine, la ritournelle porte sur une opération de mouvement, un mouvement qui consiste à agencer (assembler) plusieurs composantes, c’est-à-dire faire un territoire où les composantes entrent en modulation et après laissent le territoire ; un mouvement qui réunit provisoirement des forces multiples. En d’autres mots, il porte sur un mouvement qui (1) naît des fragments de forces réunies, dans un premier moment librement connectées ; (2) puis, qui acquièrent un système pour s’accrocher les unes aux autres d’après une forme

stable ou métastable ; (3) en même temps que d'autres connexions de micro fragments s'autonomisent en libérant les fragments pour des connexions avec d'autres ensembles de fragments hors du système.

8C'est justement dans ce rapport avec le mouvement et, par conséquence, le temps, que la ritournelle peut devenir un outil d'intérêt pour l'analyse musicale, surtout quand on cherche à prendre en considération les éléments intenses présents dans une écoute musicale.

9Pour Deleuze et Guattari, la ritournelle naît du chaos et tend vers le cosmos. Ce parcours, sans point d'origine précis, a trois aspects : (1) le mouvement en rond, les comptines, le chant réitéré des oiseaux, qui se présente comme un mouvement lié au choix d'un axe ; (2) la démarcation d'un territoire, le tracé qui met des limites au territoire en train de naître autour de cet axe ; la création d'un style ; (3) la fuite du territoire, le tracé des lignes de fuite où les points libres du territoire se mettent en connexion avec des points libres d'autres territoires. Bref, le territoire qui découle de la ritournelle a comme caractéristique le mouvement de création d'un axe, donnant à ses éléments une stratification – une consistance nécessaire pour les rendre expressifs – et, finalement, de se mettre en désordre au moment de l'émergence d'une ligne vertigineuse de fuite : une interruption du mouvement, un accident, une sensation d'étrange dans l'univers de possibilités du territoire, un choc soudain. 8 C'est cette coupure (accident, élément délié) qui fait naître des connexions du présent avec ce qu'on désigne par le futur (lignes de connexion non prévues dans les caractéristiques de la matière formée du présent). La coupure casse la relation entre un original et son antécédent, casse les liens de références, parce que chaque moment devient un espace de connexion premier et toujours transitoire.

Milieu, Rythme et Code

10Pour rendre la description de ce parcours plus facile, il est nécessaire de prendre comme guide les trois aspects de la ritournelle, tels que Deleuze et Guattari les définissent dans *Mille plateaux* et imaginer une « proto séquence » qui commence dans le chaos : la ritournelle se passe toujours du chaos au cosmos⁹. Mais qu'est-ce que le chaos dans ce sens ? L'idée de chaos chez Deleuze et Guattari a deux branches : la science et l'art du XX^e siècle ; Ilia Prigogine et Paul Klee. Le chaos se définit « moins par son désordre que par la vitesse infinie avec laquelle se dissipe toute forme qui s'y ébauche »¹⁰. Ce qui signifie que le chaos n'a pas de formes fixes, mais des formes transitoires, provisoires. Dans le chaos toutes les formes se dissipent et toute matière échoue à prendre forme. Deleuze et Guattari nous disent aussi que du chaos, naissent ce qu'ils nomment les milieux¹¹ et les rythmes. Qu'est-ce que les milieux et les rythmes ?

11Ainsi comme un son, les milieux sont des phénomènes vibratoires. Ce sont des variations d'états, périodique ou non, comme les signaux sonores qui se manifestent par des oscillations, par vagues de changement de pression. La perception d'un milieu s'effectue, donc, grâce à la présence d'un état de changement cyclique, une oscillation qui produit un code de milieu. Pour Deleuze et Guattari, un code est la présence d'une oscillation, la présence d'une variation cyclique. Une variation périodique, régulière ou non, d'un signal quelconque (les mouvements des vagues, une branche d'arbre qui bouge, un pendule). On peut imaginer toutes les choses qui ont des mouvements de va-et-vient, qui se meuvent et se reposent, les mouvements systoliques diastoliques, et les mouvements réitérés d'un temps à l'autre. C'est ce mouvement pendulaire qui dessine un code et un milieu. L'acte de marcher est un code qui résulte des mouvements d'un corps. Dans le domaine du sonore, dans une œuvre, par exemple, il se produit la même chose : mouvement de va-et-vient, d'apparaître, disparaître et réapparaître. Deleuze clarifie : « chaque milieu est codifié et définit un code par la répétition périodique »¹². C'est le mouvement périodique qui définit un code et un milieu. On peut dire ça à propos des premières mesures *Des pas sur la neige* de Claude Debussy (*Préludes*, Livre I), la petite phrase qui commence la pièce devient un petit milieu codé par son mouvement périodique auquel s'ajoutent, à chaque fois, des petites nuances. Les composantes sont ainsi toujours en train de tourner sur leurs propres sonorités pour se connecter librement à d'autres sonorités et à des séries et des blocs de « mots ».

12Le fait que les images du monde soient composées par plusieurs milieux a pour conséquence que les codes sont toujours en train de se transcoder¹³. C'est-à-dire que chaque cycle, chaque onde périodique, chaque aller-retour, peut moduler ou être modulé par un autre cycle, ayant comme produit un troisième cycle (ceci comme le résultat des modulations des deux autres)¹⁴.

13Il est important de souligner que lorsqu'on parle de la ritournelle, on n'est pas dans un domaine concerné par la signification d'un code ou milieu, mais par la périodicité des codes et des cycles. Un code, ici, n'est pas en relation avec les chaînes complexes de la représentation : un code ne représente pas un autre code. Avoir un code est tout simplement décrire un cycle, réitérer un cycle et avoir un minimum de permanence¹⁵.

14C'est de cette manière que Deleuze et Guattari conçoivent que du chaos adviennent les milieux, et que les milieux sont toujours dans une relation d'intermodulation, et que des intermodulations naissent ce qu'ils nomment les rythmes. Pour chaque paire de milieux on a un rythme, l'intermodulation de deux codes (périodiques ou non, simples ou complexes).

15Ainsi les forces couplées entrent toujours en modulation, en interférence, et produisent un rythme, qui est la différence (intensive, parce que complexe et non mesurable) entre deux codes. Chaque force implique, donc, un champ d'action, champ d'interrelations et de modulations. Les mouvements des corps sont modulés par d'autres corps, par l'espace, par les vitesses des particules qui l'entourent ou le traversent. De cette mise en place, naissent des interférences plus ou moins permanentes, ce qui dépend des codes, des rythmes résultants, des types d'intermodulations, de leur régularités etc.

16Il ne faut pas penser que cette idée concerne seulement les corps concrets. Les langages, les gestes, la langue, les signaux, ainsi que tous les codes qui ne relèvent pas d'une décodification, sont aussi des milieux qui impliquent des intermodulations. À ce système on ajoute donc la notion de rythme. Le rythme est cette énergie qui saute dans la rencontre de deux corps, entre deux codes.

17On peut aussi imaginer les choses, les forces, les corps, comme des composites d'images ; des corps à facettes multiples¹⁶. Ces images naissent selon le jour, l'horaire, le lieu, la lumière, le vent. Et elles sont toutes en train d'être intermodulées dans un mouvement constant de différenciation. Cette situation des images décrit un jeu constant de naissance de nouvelles ondes périodiques ou aperiodiques, permanentes ou provisoires. Il n'y a pas de parti pris nécessaire pour comprendre toutes les images ensemble, parce qu'elles sont toujours en résonance dans un ensemble. Cela nous permet de penser hors de la notion d'unité, hors de la *Urflanz* de Goethe¹⁷. Le corps pensé comme « parties sans un tout » est une espèce de champ énergétique avec des limites extérieures, où des facettes multiples sont dans une relation

d'intermodulation. Dans ce sens, Deleuze et Guattari imaginent le corps comme un ensemble des milieux assemblés selon des vitesses multiples : les milieux interne, milieu externe, milieu annexe et milieu intermédiaire, sont constitués par des zones de modulation différenciées.

1

18Voici une première proposition en vue d'une formalisation simple de la ritournelle : soit une réunion de milieux (M) et de rythmes (R) – ce que Deleuze et Guattari désignent par l'ensemble de composantes territoriales. Dans cet ensemble le rythme est le différentiel des milieux, onde résultante de l'intermodulation des milieux. Les milieux sont, donc, des images à facettes multiples [18](#) $\{a, b, c, d, \dots n\}$ en modulation rythmique $[(\sim ab), (\sim bc), (\sim ac), (\sim abc)]$. D'où :

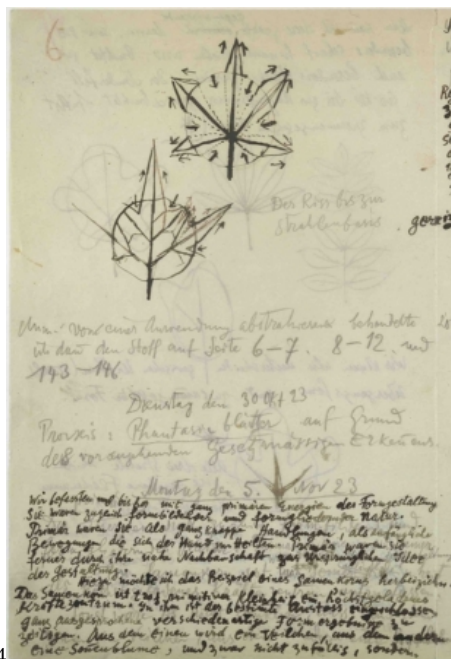
$$19M = \{a, b, c, d, \dots n\}$$

$$20R = \{(\sim ab), (\sim bc), (\sim ac), (\sim abc) \dots\} \text{ [19](#)$$

21Les milieux et les rythmes sont ce que Deleuze et Guattari nomment les composantes territoriales (CT). L'agencement territorial n'est donc rien que la simple réunion de milieux et rythmes. D'où :

$$22CT = \{M_1, M_2, M_3 \dots M_n\}, \{R_1, R_2, R_3 \dots R_n\}$$

23Une seconde proposition pour penser la ritournelle est de faire entrer l'idée de territoire dans cette petite machine. Jusqu'ici nous ne considérons que des éléments en intermodulation, pas encore un territoire. On peut mettre en relation la proposition de Hume reprise par Deleuze dans *Empirisme et subjectivité* : « l'idée est le donné tel qu'il est donné, c'est l'expérience. L'esprit est donné. C'est une collection d'idées » et l'associer avec la question suivante : « comment une collection devient-elle un système ? » [20](#). Dans un agencement territorial on n'a que des réunions et des intermodulations de milieux, mais il nous faut un nouveau pas pour que les intermodulations des rythmes deviennent le jeu d'intermodulations plus complexes de rythmes avec des rythmes, de rythmes avec des milieux, condition nécessaire pour faire naître la consistance.



24

Exemple 1. Paul Klee. *Principielle Ordnung – Pedagogical* (Principe d'ordre), 1923 (Crayon et crayon coloré sur papier. 22 x 14,4 cm. Zentrum Paul Klee, Bern, inv. no PN10 M9/5).

25On se souviendra qu'avec la ritournelle, notre premier objectif est d'accéder au territoire. Le territoire comme rencontre des milieux et des rythmes, mais aussi de toutes les intermodulations de codes décrits précédemment. Chaque composante du territoire a sa propre tendance, sa vitesse, sa fréquence, et on peut donc imaginer que les principaux personnages du jeu des intermodulations sont les vitesses et les fréquences. Évidemment les différences de vitesse et de fréquence favorisent la formation d'ensembles conformément aux fréquences et vitesses spécifiques de ces composantes. À ce point, les composantes du territoire commencent à créer des « murs », des espaces plus ou moins appropriés à certaines fréquences ou vitesses. On peut dire que la ritournelle gagne une nouvelle dimension : de la simple réunion, addition de milieux et rythmes, elle passe au jeu plus complexe de l'intermodulation pour arriver à l'assemblage des intermodulations.

26Si le premier aspect de la ritournelle est la simple addition de composantes de territoire, le deuxième aspect concerne les marques que les composantes laissent unes sur les autres. Ce n'est plus l'addition mais la modulation. Il y a un mouvement d'émergence des relations parmi les composantes, chaque relation s'autonomise et assure une forme. Cette nouvelle façon de réunir les petites composantes non formées s'effectue face aux micro tendances de vitesses et fréquences de chaque composante. Les composantes et leurs intermodulations s'assemblent selon leur vulnérabilité, directions, résistances, en train de circonscrire un lieu [21](#).

27 Il y a une ébauche de Paul Klee (**exemple 1**) qui nous aide à donner une image du jeu d'intermodulation. C'est le dessin d'une feuille et des forces qu'elle entraîne : les forces de croissance de la feuille, la force de la pesanteur, la force du vent etc.

2

28 Nous arrivons maintenant à une nouvelle étape de notre formule de la ritournelle. La formule, implique désormais la notion de territoire, dans laquelle les milieux et les rythmes ne sont plus en chaîne successive mais aussi en intermodulation entre eux :

29 Territoire T = $\sim[(\sim M_1 M_2 M_3 \dots M_n) (\sim R_1 R_2 R_3 \dots R_n) (\sim R_1 M_1) (\sim R_2 M_1) \dots]$

30 Pour Deleuze et Guattari, le territoire s'exprime par ses composantes intermodulées et on peut dire aussi que les modulations deviennent, parfois, des composantes expressives. Ainsi naissent des nœuds amalgamés à tendances multiples qui donnent lieu à des murs, des délimitations plus rigoureuses de lieu. Il faut une tendance, une « direction exclusive », comme dit Deleuze dans « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? »²², pour construire une idée provisoire de limite.

31 Dans ce jeu, les petits territoires – un corps sonore par exemple – sont des ensembles de petites modulations elles-mêmes modulées par d'autres territoires : par exemple, une structure sociale module un son ; une ligne, ou même une couleur, modulées par un modèle pictural d'une époque.

32 À un certain moment, il devient pratiquement impossible d'écarter les milieux, les rythmes et toutes les petites modulations ; c'est comme s'il n'y avait que des composantes de territoires (enfermées en elles-mêmes) en intermodulation. Dans le territoire, toutes les petites différences qui vivent à l'intérieur des milieux et des rythmes sont représentées par un modèle général, la forme acquise par le territoire selon une synthèse hiérarchique (les *patterns*, une règle, une norme, une structure supérieure, une loi). On a, dans ce cas, seulement le Tet les petites modulations de M_1, M_2, M_3, M_n et les R_1, R_2, R_3, R_n ont disparu.

33 Le territoire T représente le grand paquet sous lequel sont cachés les milieux et les rythmes. C'est l'exemple de la *urflanze* : toute la plante réduite à une seule racine. C'est la stratégie de substitution imprévisible des connexions de composantes par un terme unique : le nom et la forme du territoire. C'est la stratégie de toute une scholastique de la composition musicale, par exemple : écrire premièrement un thème, s'assurer qu'il est délimité en soi-même, qu'il se distingue des autres thèmes, puis créer des thèmes secondaires et, enfin, conduire tout le développement musical selon les caractéristiques du thème pour arriver à une forme supérieure qui contrôle tous les mouvements de développement des thèmes – une forme qui donne la raison d'être à tout ce qui est dans la musique. C'est une ritournelle inscrite dans une ritournelle suivant une position hiérarchiquement supérieure ; le concept du territoire prend la place de ses composantes et des intermodulations. Mais il faut savoir que, même dans ce sens, les petits mouvements d'intermodulation sont toujours présents : un milieu intérieur plein de mouvement et une membrane extérieure encore plus mouvante.

34 Il est vrai que sur son seuil le territoire perd un peu sa définition. Il perd son focus parce qu'il s'agit là du lieu où s'effectuent les échanges entre celui-ci et les autres territoires.

35 En bref, le territoire est le lieu des modulations et ses frontières sont un tout autre lieu où ils se passent aussi des modulations, mais ce sont des modulations de vitesses différentes. Le seuil du territoire est la place même des modulations de composantes autonomes du territoire. L'entre-deux territoires est justement en modulation permanente.

36 En ce qui concerne la composition musicale, nous sommes toujours dans un jeu de modulations et intermodulations. Chaque fois que l'on se met face à un nouveau modèle de composition c'est comme l'entrée dans un territoire où les règles ne sont pas encore stratifiées. La musique d'Igor Stravinsky, composée par blocs, est un jeu d'intermodulation d'un système dont on n'a pas une connaissance précise. Les règles ne sont pas stratifiées et la connexion entre chaque particule mélodique ou harmonique s'effectue par simples axes de résonance, soit de structures harmoniques ou de petites phrases proto mélodiques.

3

37 On est passé de la ritournelle territoriale, lieu de l'agencement de milieux – pure réunion de milieux –, à la ritournelle des fonctions – intermodulation des milieux –, pour arriver à la ritournelle de déterritorialisation. Il ne s'agit plus ici d'un terrain métastable, mais d'un mouvement toujours plus menaçant de particules autonomes à la périphérie du territoire. C'est le lieu de la déterritorialisation (perdre le centre du territoire) et de la reterritorialisation (retrouver le centre dans un autre territoire) où des territoires sont modulés par d'autres territoires – modulation de territoires. On a donc une poupée russe : des territoires modulent d'autres territoires, des rythmes modulent d'autres rythmes, des milieux d'autres milieux et des modulations modulent d'autres modulations.

38 À ce point de la ritournelle, intervient la présence affirmée du mouvement d'autonomisation. Il ne s'agit pas de l'autonomisation des particules, mais de l'autonomisation des modulations elles-mêmes. Les intermodulations et les connexions entre les composantes deviennent indépendantes et, à la place d'un ensemble de composantes modulées par d'autres composantes, on passe à un jeu dans lequel les modulations sont modulées par d'autres modulations ; un ensemble où les intermodulations de composantes deviennent aussi des composantes. C'est l'idée de « personnage rythmique » tel que l'a défini Olivier Messiaen²³.

39 L'inclusion d'une nouvelle composante-personnage dans le jeu de la ritournelle s'effectue sans rien inclure. La nouvelle composante-personnage naît de la modulation entre ces composantes, et c'est cette prolifération de personnages autonomes qui donne la possibilité non probable d'ouvrir la ritournelle territoriale à d'autres ritournelles. Une image : quelqu'un balaye le trottoir, parce qu'il faut le nettoyer ; tout est à sa place, la brosse, les mains, les pieds, la poussière, le sol, jusqu'au moment où le petit bruit du balai émerge et rompt le silence, faisant naître un mouvement sonore rythmique ; à ce moment il devient difficile pour celui qui balaye d'éviter de se perdre à ce devenir musique. De la ritournelle du nettoyage, fonctionnelle, on saute à une ritournelle d'une toute autre nature, maintenant c'est la musique qui module le grand territoire du balayage de la chaussée. Voici un exemple de ce qu'on peut appeler une ritournelle cosmique, une ritournelle où des modulations imprévues entrent dans un jeu de connexions libres pour entraîner d'autres ritournelles et d'autres modulations imprévues.

40 On a donc une chaîne de cycles superposés, des mouvements périodiques ou non, mais toujours exprimés par cycles. Ce sont les indices

de consistance d'une ritournelle : la permanence d'une modulation. On ne parle pas ici de l'organisation, de la concision ou de l'unification de la ritournelle, mais de sa consistance. Il faut aussi noter que les différents cycles de la ritournelle sont toujours en train de se croiser les uns les autres. Par le jeu de modulation et l'accroissement de cycles, la consistance est concrète, et non le résultat d'un facteur d'unification abstrait, si bien que l'expérience de la consistance va au delà de l'expérience empirique ou abstraite. La consistance naît entre les composantes et les territoires, toujours « entre ». Et ce n'est pas un « entre deux choses formées », mais entre deux rythmes, deux milieux, entre plusieurs cycles superposés, intercalés et juxtaposés. On peut dire de la consistance qu'elle fait émerger les formes, mais son moteur est dans les forces de modulation et non dans les formes résultantes de la réunion des éléments. C'est comme la force de modulation du noir face au blanc juxtaposé sur un écran (comme on le trouve chez Malevitch) ; le blanc séparé en deux par une ligne noire (comme chez Miró) ; le son aigu fortissimo et la coupure est donnée par l'entrée des graves pianissimo (Cf. Ligeti, *Atmosphères*) ; un cri dans la rue séparant l'espace sonore et l'espace des événements. Ni un terme ni l'autre, toujours entre.

41Plusieurs exemples d'intermodulation sont relevables dans le *Sacre du printemps* de Stravinsky. Dans la partie finale de cette composition, on remarque des juxtapositions de blocs de sonorité et contenu rythmique parfois distants ou proches, auxquels on peut attribuer un rythme d'intermodulation, le rythme résultant des distances ou proximités entre ces blocs. C'est de ce rythme que résulte le mouvement de la composition et par conséquent sa consistance et sa dynamique. C'est justement l'exemple que Messiaen donne à propos des personnages rythmiques : personnage croissant, décroissant et personnage témoin, dessinent un cycle d'entrées selon des périodes différentes, mais constantes. Et c'est justement cette régularité des entrées qui donne la consistance du flux temporel de cette œuvre.

86

87

42

Exemple 2. Stravinsky, *Sacre du printemps* : Superposition cyclique du kaléidoscope de 4 objets (objet 1 répété aux premières trois mesures ; objet 2 présent une première fois à la quatrième mesure ; objet 3 au grave, aussi à la quatrième mesure ; objet 4 le geste ascendant apparaît la première fois à la septième mesure du morceau)[24](#).

43La notion de consistance s'éloigne d'un certain structuralisme (très présent dans l'analyse musicale) selon lequel les composantes sont assemblées par relations familiales, suivant des traces d'identité, ou d'après une rigueur formelle. La consistance d'une ritournelle est plutôt relative aux modulations de ses cycles, aux cycles de modulations, sa présence (permanente ou provisoire) et les mouvements qui nous affectent, qu'aux lois d'unification[25](#). Ce sont des séries d'éléments mis dans un contrepoint libre, ce que Deleuze et Guattari appellent un contrepoint territorial, d'où émergent les objets de notre perception. Ce n'est pas un contrepoint d'objet, mais un contrepoint de cycles qui dessinent les objets. Les objets sont seulement les moyens spécifiques de dessiner des cycles, par exemple dans le *Sacre* d'Igor Stravinsky, le compositeur produit à plusieurs reprises des images kaléidoscopiques en superposant des cycles d'objets (**exemple 2**).

44Il ne s'agit pas une simple superposition d'objets, mais d'un contrepoint où les points évidents (ceux qui sont captés par notre mécanisme de rationalisation et perception), comme par exemple des micro-fragments (les petites particules moléculaires partielles), sont tous impliqués. C'est le point où le grand territoire se fragmente selon ses micro-modulations libres. Ces modulations libres sont donc mise en interconnexion, elles passent d'un territoire à l'autre, sans aucune règle de connexion et notre formule pour la ritournelle devient donc :

$$45T_1 = \{(a_1), (b_1), (c_1), \dots, (n_1), (\sim a_1 b_1), (\sim a_1 c_1), (\sim b_1 c_1), (\sim a_1 b_1 c_1) \dots\} \text{ et } T_2 = \{(a_2), (b_2), (c_2), \dots, (n_2), (\sim a_2 b_2), (\sim a_2 c_2), (\sim b_2 c_2), (\sim a_2 b_2 c_2) \dots\}$$

46Normalement toutes ces petites formules sont comprises dans un contrepoint simple du type $\{T_1, T_2, T_3, T_4, \dots, T_n\}$, comme simple juxtaposition de gestes. Mais, en fait, nous sommes dans une opération plus complexe où, dans chaque geste, chaque territoire, des combinaisons inattendues bouillonnent et s'intermodulent : $\sim[(\sim b_1 b_2 c_2), (\sim b_2 c_1), (\sim b_2 c_2 b_1 c_1 n_2) \dots]$. Deleuze et Guattari nomment cela « un contrepoint cosmique » aux permutations irrégulières des termes de plusieurs territoires : des micro-termes – micro-modulations – issus de ce qui, pour notre perception ordinaire, est encore le chaos.

47Sous cet aspect de la ritournelle le centre du territoire n'existe plus, il n'est pas sur T_1 et T_2 etc., le territoire a perdu son foyer, sa localisation directe, et c'est aussi pour cette raison que un moment T n'est plus séparable d'autre moment T : on a un agrégat inséparable. Qui donne l'origine à qui ? Cette réponse n'existe pas. On sait seulement qu'il est impossible de simplement défaire l'agencement ; quel

que soit le changement ce sera toujours de l'ordre d'un changement de nature, qui rend le résultat du changement irréductible aux termes du contrepoint. Le territoire est ainsi pulvérisé dans une dimension moléculaire, réduit à ses transitoires, à ce qui n'accède pas à notre perception.

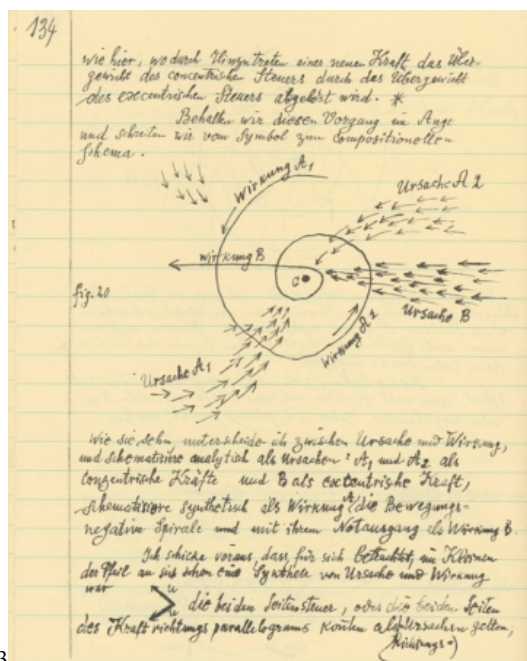
48 Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari considèrent le jeu de connexion cosmique comme le lieu même de l'art, de la science et de la philosophie : être dans le cosmos c'est comme être dans le chaos. On se trouve au milieu d'innombrables molécules encore insensibles à notre perception, mais la différence est qu'à la place des particules de présence transitoire, de permanences plus brèves que le minimum pensable à l'homme, on est face à la présence d'une dimension au delà de notre perception. On a débordé la terre ferme pour entrer à ce point où les choses ont une consistance, avant d'être captées par la perception. Les affects et les percepts, les fonctifs ou les concepts : trois façons de connecter les particules du monde, celle de l'artiste, du scientifique et du philosophe.

49 On se demande alors quelles sont les forces non sensibles, non visibles, non audibles que l'artiste rend sensibles (selon la formule de Paul Klee reprise par Deleuze²⁶) ? On peut donc dire que ces forces rendues sensibles sont des modulations autonomisées, sans nécessairement prendre forme, non nécessairement vouées à la perception comme une matière formée. Les modulations autonomes sont encore proches du chaos. S'il n'y a pas encore, au niveau du chaos, de formes et de matières formées, c'est presque la même chose au niveau de l'autonomisation des modulations. L'autonomisation des connexions n'a pas de forme ni de matière, il faut la rendre matériellement sensible. C'est ainsi qu'un compositeur comme Anton Webern peut connecter les sons aux étoiles pour celui qui écoute sa musique ; que Igor Stravinsky et Iannis Xenakis opèrent la connexion d'un procédé numérique pour lier un rythme à un peuple et son terrain ; ou encore que Messiaen nous fait voyager dans une image non sonore comme « des canyons aux étoiles » et rend sonore le temps. Ce sont des articulations de connexions autonomes, des modulations sans code prescrit.

50 Deleuze et Guattari nomment ce jeu un artisanat cosmique : l'artiste est un artisan cosmique au point qu'un compositeur comme Olivier Messiaen donne à entendre le temps de l'éternité dans son *Quatuor pour la fin du temps*. C'est dans ce sens que les outils de la phénoménologie ne sont pas suffisants pour nous aider à entrer dans le voyage « au centre du son » tel quel nous le propose Giacinto Scelsi. Engager un voyage « au centre du son » par la durée qui se cristallise dans une matière sonore, exige d'aller au delà des matières formées, au delà de la perception des phénomènes²⁷.

51 Qu'est-ce que le cosmos ? Rien d'autre que le chaos à vitesse lente. Le chaos est la présence du transitoire, de la matière non formée, l'absence d'un minimum de temps nécessaire pour faire naître un code. La terre, le territoire est le point où la matière prend naissance, où la forme émerge, où les codes se définissent et expliquent ses milieux. Le cosmos serait donc l'autre extrême du chaos. Le point où les codes s'autonomisent, où ils n'expliquent plus les milieux, où ils deviennent une pure modulation et par conséquence perdent leur forme, se déforment, perdent leur code, pour pouvoir se composer avec d'autres codes inconnus. Le cosmos est justement ce que Deleuze appelle l'espace intensif, là où on a seulement des vitesses et des densités. C'est ainsi que l'art sort du chaos, passe par la terre, se connecte aux cosmos, et revient à la terre dans les berceuses, les chant populaires, les mélodies d'enfant, les rites indigènes, pour une nouvelle fois redevenir cosmos. Pour réaliser ce tour il est nécessaire que le simple artisanat devienne un artisanat cosmique, et qu'il acquiert les techniques nécessaires pour rendre sensibles des forces, les modulations autonomes, non sensibles ; donner de la consistance et consolider le non visible et le non audible. Il faut donc, pour le musicien, tendre vers une oreille improbable (et non une oreille absolue), comme nous le rappelle Deleuze, pour entendre le temps, pour entendre les forces de croissance. Une oreille improbable a été nécessaire à Mozart pour donner à entendre la mort.

52 En guise de conclusion, il est important de garder en tête que la ritournelle est une machine d'autonomisation de connexions. Ce sont toujours de nouvelles connexions, imprévues au préalable, auxquelles la ritournelle donne naissance. Dans le domaine de la composition musicale, la machine de la ritournelle nous apprend qu'avec chaque petite conjonction ou superposition de matières sonores, prennent place des petites connexions et que la consistance de la composition ne naît pas seulement de réseaux de similarité élémentaire, mais aussi de cycles de connexions, de la périodicité des cycles de connexions. Un peut comme nous dit Paul Klee : « Aucune chance de salut, si ne s'ouvre pas une porte quelque part, si une nouvelle force de nature à la chasser ou à l'attirer ne se fait pas valoir comme ici ». Les forces centripètes de territorialisation et la force centrifuge pour ouvrir le territoire (**exemple 3**).



Notes

1 Le rapport entre Deleuze et la musique se donne, surtout, dans trois textes (trois textes révisés) et deux cours : une conférence sur le temps musical, donnée à l'IRCAM le 20 mars 1978, qui est, d'une certaine manière, une réécriture de quelques passages de la conférence « Pourquoi nous, non musiciens ? », aussi intitulée « Rendre audibles les forces non-audibles par elles mêmes », présentée à l'IRCAM en février 1978, et le « Occuper sans compter : Boulez, Proust et le temps », écrit à la demande de Claude Samuel pour le livre *Éclat Boulez* en 1986. Il y existe par ailleurs deux cours disponibles sur le site internet consacré à Deleuze, daté du 3 mai 1977 et du 27 février 1979.

2 Pour reprendre la phrase de Pierre Boulez dans *Par volonté ou par hasard*, utilisée par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, l'idée musicale rappelle la mauvaise herbe : « Vous la plantez dans un certain terreau, et tout d'un coup, elle se met à proliférer comme de la mauvaise herbe ».

3 En ce qui concerne les questions d'écriture chez Deleuze voir : Annita Malufe, « Estilo e repetição : Deleuze e algumas poéticas contemporâneas », in *Cadernos de Letras da UFRJ* n° 26, Rio de Janeiro, éditeurs de la UFRJ, 2010.

4 Olivier Messiaen, *Techniques de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1940.

5 Cf. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968.

6 Gilles Deleuze, *Pericles et Verdi : la philosophie de François Chatelet*, Paris, Minuit, 1988.

7 Le fait que quelques concepts de la philosophie de Gilles Deleuze proviennent de la musique par contre ne nous assure pas son retour productif à la musique. Les simples applications naufragent à ce que Deleuze a appelé de « faire un calque ». La ritournelle, les personnages rythmiques, les espace-temps lisse et strié, n'ont pas besoin de Deleuze pour l'analyse musicale. Et on peut dire de même pour les notions de rhizomes, nomades, « rendre visible » quant leurs domaines de départ.

8 Criton Pascale, « A propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le gallop », in Alliez Eric, *Deleuze : une vie philosophique*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1998. Voir aussi : Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 382.

9 *Ibid.*, p. 384.

10 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 111.

11 Sur la notion de Milieu voir aussi les cours en ligne de Gilles Deleuze à propos de Image-Mouvement, en particulier celui du 27 avril 1982, chez Webdeleuze consulté en novembre-2010.

12 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 384.

13 Échange entre deux codes, les deux définis par leur mouvement périodique (ou presque). La modulation des codes correspond à un résultat qui n'est ni un code ni l'autre, mais un troisième mouvement périodique. Cela fait référence à la relation entre la résistance du moule et la résistance de la matière moulée.

14 Pour cet article on prend pour référence plusieurs notions de modulations, celle employée dans la synthèse électronique (surtout la synthèse par modulation d'amplitude ou de fréquence) et aussi l'idée de modulation proposée par Gilbert Simondon. Pour une lecture plus détaillée, voir Curtis Roads, *Computer music tutorial*, Massachusetts, MIT Press, 1996 ; Anne Sauvagnargues, « Le concept de modulation chez Gilles Deleuze et l'apport de Simondon à l'esthétique deleuzienne », in Leclercq Stéfan (éd.), *Concept*, hors série, 2002, pp. 165-199.

15 Cette remarque est importante parce qu'on accorde ici plus d'attention aux mouvements mêmes qu'aux choses en tant que telles, la matière et la forme. Une analyse musicale qui se base sur les cycles portera son regard sur des aspects encore peu étudiés dans la musique : les coupures, les cycles, des éléments qui n'ont pas de rapports avec un objet sonore formé.

16 Cf. Gilles Deleuze, « Image Mouvement Image Temps », disponible via <http://www.webdeleuze.com/> consulté en novembre-2010.

17 Johann W. Goethe, *Essai sur la métamorphose des plantes*, Genève, Barbezat et Cie, 1829

18 À propos des images à facettes multiples il fallait dire que ses facettes émergent sans cesse et ne sont pas fixes, et chacune de ses facettes peut être prise par une nouvelle image.

19 Le symbole « ~ » est employé ici pour indiquer une modulation.

20 Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1973, p. 3 et p. 15.

21 Il faut remarquer qu'il n'y a aucune différence hiérarchique entre un milieu, un rythme, un code, une modulation, un ensemble de modulations. Ce sont toujours des Composantes Territoriales, les composantes d'une image à facettes multiples.

22 Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in *L'île déserte*, Paris, Minuit, 2002, p. 251.

23 L'idée de personnage rythmique est développée par Messiaen dans son analyse du *Sacre du printemps* de Igor Stravinsky. Messiaen observe que dans le *Sacre*, surtout la « Danse du sacrifice », des valeurs fixes entrent en contrepoint avec des valeurs croissantes et décroissantes, en définissant des personnages témoins et des personnages évolutifs. Ce que remarque Messiaen c'est qu'à ce moment le rythme n'est plus un personnage de la musique, mais un personnage en soi-même, un rythme autonome.

24 Partition réalisée d'après la version pour piano solo, par Sam Raphling et publié par Lyra music company.

[25](#) Il est important de faire une distinction entre la consistance et la cohérence ou l'unité. Quant on parle de la ritournelle il s'agit surtout de la consistance.

[26](#) Dans sa conférence *Confessions créatrices*, Paul Klee nous dit que « L'art n'est pas une reproduction du visible, l'art rend visible » (Paul Klee, *La pensée créatrice*, Paris, Dessain et Tolra, 1980, p. 76), formule plusieurs fois reprise par Deleuze comme chez « Rendre audibles les forces non audibles par elles mêmes ».

[27](#) Cf. Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 141.

Citation

Silvio Ferraz, «La formule de la ritournelle», *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Numéros de la revue, Deleuze et la musique, mis à jour le : 20/01/2012, URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420>.

Auteur

Quelques mots à propos de : [Silvio Ferraz](#)

Silvio Ferraz est docteur en communication et sémiotique à l'Université Catholique de S. Paulo, habilitation en composition par l'Université de Campinas. Professeur de composition à l'Université de Campinas. Chercheur de la Fapesp (Fondation pour l'aide à la recherche à l'État de S. Paulo) et CNPQ (Centre national de recherche scientifique). Directeur de l'École de musique de l'État de São Paulo (EMESP) et directeur artistique du Festival international d'hiver de Campos do Jordão 2009/2010.

[« Article précédent](#)

[Article suivant »](#)

Actualités

- [Appel à contribution](#)
- [Événements](#)

Numéros

- [Consulter les numéros](#)

La revue

- [Présentation](#)
- [Comités](#)
- [Consignes aux auteurs](#)
- [Contacts](#)
- [Liste de diffusion](#)
- [Crédits](#)

Compte-rendus

- [Consulter](#)

Index

- [Auteur](#)
- [Traducteur](#)
- [Directeur de la publication](#)
- [Auteur d'une oeuvre commentée](#)

- [Index by keyword](#)

Partenaires



Syndication

- [Documents](#)
- [Par numéros](#)

[Revue Filigrane — Musique, esthétique, sciences, société](#)

[Contact](#) | [Plan du site](#) | [Portail des revues de la MSH Paris Nord](#) | [Edité par Lodel](#) | [Accès réservé](#) | ISSN 2261-7922

Revue hébergée et soutenue par la [Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord](#)

Copyright :

Les numéros 1 à 14 de la revue *Filigrane* sont parus sous forme de publication papier aux éditions Delatour France. Ils sont disponibles sur le site de [l'éditeur Delatour](#).



Les numéros postérieurs au numéro 14 de la revue *Filigrane* sont mis à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution](#)

[Pas d'utilisation commerciale, pas de modification, 3.0 France.](#)

